Warszawa, d. 15 maja 1919 r. № 10 (150)



D-r JÓZEF REISS

STANISŁAW MONIUSZKO.

W setną rocznicę urodzin.*)

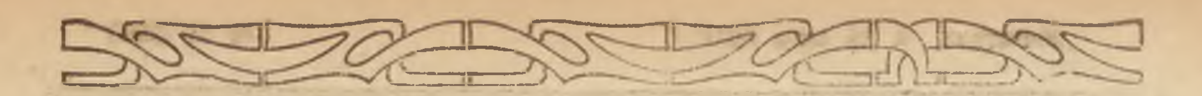
Sława Chopina dobiegała już zenitu, gdy nauczyciel jego, Józef Elsner, nie poprzestając na kompozycjach fortepianowych, które Chopin ogłosił, pisał do niego do Paryża w r. 1834:

„Chciałbym jeszcze doczekać się opery Twojej kompozycji nietylko dla powiększenia Twojej sławy, lecz i dla korzyści, jaką przynieść może dla powiększenia kunsztu muzycznego wogóle".

Lecz Chopin nie poszedł za wezwaniem swego nauczyciela; wiedział, że jego jedynym instrumentem jest fortepian, że na tem polu dokona przełomowych zmian i stworzy epokę w dziejach muzyki. Opera była mu obca; mistrzem jej w naszej muzyce został—Stanisław *Moniuszko*, którego twórczość jest zatem jakby dopełnieniem twórczości Chopina.—On spełnił ideał Elsnera; opera polska była wówczas zaledwo w zawiązku: opery samego Elsnera (najlepsza z nich „Król Łokietek"), Karola Kurpińskiego, Franciszka Mireckiego i całego zastępu innych, dzisiaj zapomnianych kompozytorów, nie wznosiły się ponad miarę dyletantyzmu i nie mogły stanąć obok oper ówczesnych klasyków opery, jakimi byli: Rossini, Donizetti, Bellini, Spontini, Meyerbeer, Auber i inni. Czuł to Elsner i przeniknąwszy genjusz Chopina, w nim pokładał nadzieje. Zawiódł się jednak, gdyż Chopin nie miał zmysłu dla opery. Dopiero Moniuszko wyniósł *operę polską* na wyżyny artyzmu. I to jest jedna jego zasługa.

Takie same zasługi ma Moniuszko jako *pieśniarz*. To, co przed nim istniało na polu naszej pieśni, nie może sobie rościć pretensji do artyzmu; mieliśmy zaledwo piosenki bez wyższych znamion artystycznych, rzeczy dyletanckie, pisane bez poczucia stylu, melodyjki o rytmie tanecznym, o nucie sentymentalnej, bez należytego opracowania technicznego. Równocześnie mieli Niemcy *Schuberta*, którego pieśń stała się wzorem dla wszystkich kompozytorów także poza granicą Niemiec; wszakże Francuzi, posiadający tak wysoką, swoistą kulturę muzyczną, formę pieśni lirycznej zapożyczali od Niemców i nawet nie nadali jej własnej nazwy, lecz nazywają ją „Le lied". I Moniuszko oparł się i musiał się oprzeć na wzorach niemieckich: wszak

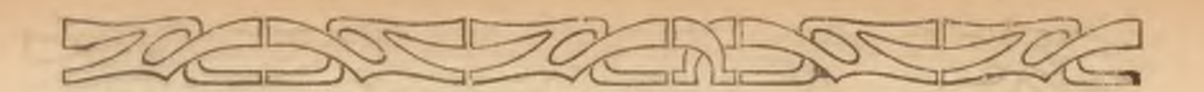
*) Moniuszko ur. się 5 maja 1819 r.



kształcił się przez półtrzecia roku (1837 — 1839), w Berlinie u dyrektora tamtejszej „Singakademie“ *Rungenhangena,* stykał się więc bezpośrednio z muzyką niemiecką. z niej czerpał wiedzę i na jej zdobyczach budował własną twórczość. Trzy pierwsze pieśni Moniuszki do słów Mickiewicza wyszły nakładem berlińskim (Bote et Bock) z tekstem niemieckim w tłumaczeniu Blankenseego. W formie i technice trzymał się wzorów niemieckich, w duchu swych pieśni jest Moniuszko nawskroś polski. Pieśni tych mamy około 400. Wydawał je Moniuszko w zbiorach jako „Śpiewniki domowe“ i samym tytułem określił ich cel. Szło o to, by stworzyć podwaliny pod muzyczną kulturę w Polsce, by dom polski stał się wychowawcą smaku muzycznego, by miał swój skarbiec pieśni o szlachetnej, swojskiej melodji, ujętej w artystyczne ramy. I tego celu dopiął Moniuszko w zupełności. Oto jego wtóra zasługa.

Opera i pieśń—to dwie formy, za pomocą których wypowiada się Moniuszko. W zaścianku szlacheckim, niedaleko Mińska, upłynęły jego lata dziecięce. Nie znał salonów arystokracji, jak Chopin, nie znał gwaru wielkiego miasta, nie słyszał żadnych sławnych solistów, nie bywał na koncertach, nie mógł kształcić praktycznie i słuchu i smaku; w domu brakło wszelkiej podniety muzycznej. Jedynym wzorem były mu melodje Kurpińskiego, Lessla, Szymanowskiej, Deszczyńskiego do „Śpiewów historycznych“ Niemcewicza, które śpiewała matka przy fortepianie. Zaściankowym pozostał Moniuszko zawsze: i w życiu skromny, nieśmiały aż do przesady, w nieustannej walce z biedą materjalną i w sztuce swej nie odważał się na śmiały lot, lecz skłonny do kompromisu, liczył się z wymaganiami ogółu i jego smaku, byle się tylko nikomu nie narazić. Oto charakterystyczny przykład tej uległości wobec upodobań ogółu: w pieśni „Tu niegdyś w wiosny poranki“ (do słów Mickiewicza) wprowadził modulację odległych tonacji z E dur do G-dur, a gdy mu zwrócono uwagę, że tak „śmiała“ (!) harmonja może zniechęcić śpiewaków, usunął ją i zastąpił inną, bardziej przystępną. Skromność jego była niezwykła: pierwsze pieśni ogłaszał bez swego nazwiska; gdy zaś znany wówczas kompozytor Wiktor Każyński wydał w Petersburgu jego „Kozaka“ w układzie fortepianowym jako swoją kompozycję, Moniuszko nawet nie zaprotestował publicznie przeciw temu.

Moniuszko jest poetą zaścianka szlacheckiego: muzyka jego — to dusza drobnej szlachty; najpiękniejszym pomnikiem tej poezji zaścianka jest „Straszny dwór“. Jak polonez Chopinowski stał się apoteozą rycerskiego ducha narodu, tak muzyka „Strasznego dworu“ odzwierciedliła to, co czuł i czem żył dworek polski. I nie jest to rzeczą przypadku, że to najdoskonalsze dzieło Moniuszki, oznaczające szczyt jego twórczości, urosło ze wspomnień i wrażeń lat dziecięcych, że włożył w nie Moniuszko swoje najgłębsze umiłowania: wyśpiewał je z serca. Wszak jako chłopiec zwiedzał często stary zamek w Śmiłowiczach, należący do ks. Ogińskich i wsłuchiwał się w dźwięki zegara, wydzwaniającego kuranty; w dworku rodziców wchłaniał w siebie atmosferę szlacheckiej prostoty, pogody i zaściankowego humoru. Na kierunek jego życia i charakteru nie wpłynęły też ani Warszawa, gdzie jako 8-letni chłopiec uczył się czas jakiś muzyki u *Freyera*, a gdzie później po wystawieniu „Halki“ od roku 1858 aż do śmierci (1872 r.) stale zamieszkał, ani Berlin, gdzie lata młodzieńcze przepędził, jako uczeń Rungenhagena, ani Paryż wkońcu, dokąd dwukrotnie wyjeżdżał. Pozostał zawsze taki, jakim wyszedł z rodzicielskiego domu. Być może, że najlepiej czuł się Moniuszko na małym terenie pracy, to jest w Wilnie, gdzie przez ośmnaście lat pełnił obowiązki organisty przy kościele św. Jana, utrzymując się nadto z lekcji (między innymi uczniem jego był tam znany kompozytor rysyjski, Cezar Cui), żyjąc w ciasnych warunkach bez żadnej twórczej pobudki, a natomiast wśród ciągłej walki o kawałek chleba dla licznej rodziny, złożonej z żony i siedmiorga dzieci. A jednak tutaj, mimo tego przygnębiającego środowiska, powstawały natchnione dzieła Moniuszki, pełne pogody obrazki sceniczne: „Ideał“, „Loterja“, „Karmaniol“, „Nocleg w Apeninach“, „Don Kiszot“, tutaj napisał najpiękniejsze pieśni, tutaj wreszcie powstało arcydzieło jego „Halka“. Napisana w r. 1847 do słów Włodzimierza Wolskiego, składała się pierwotnie z dwóch aktów i wystawiona została najpierw na scenie wileńskiej, aż dopiero w roku 1858 rozszerzona do czterech aktów, otrzymała dzisiejszą postać i ukazała się w operze warszawskiej. Odtąd stało się to dzieło skarbem narodowym Wszakże do tej chwili nie straciła „Halka“ nic ze



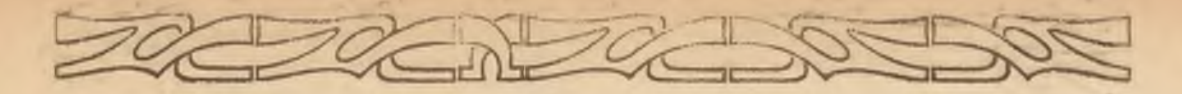
swej siły działania, zawsze wzrusza, zawsze porywa. Libretto, jedno z najlepszych w literaturze operowej, muzyka przepojona nawskroś uczuciem, silna w dramatycznym wyrazie, czarowna w liryzmie, przepyszna w kolorycie orkiestralnym, pełna nerwu i jędrności rytmicznej — oto zalety, które dziełu Moniuszki zapewniają nieśmiertelność i wyjątkową popularność. Nie zdobyły takiej popularności następne jego opery jak „Flis" lub „Hrabina" (również do słów W. Wolskiego), ani słoneczny obrazek szlachecki „Verbum nobile", istne pieścidełko dramatycznej miniatury, ani późniejsza opera „Paria". Na równi z „Halką" stanął jeno „Straszny dwór" do słów Chęcińskiego (1865) o przepysznych scenach zbiorowych, traktowanych polifonicznie z mistrzostwem kontrapunktycznem. Wszelako ponad wszystkiem góruje u Moniuszki *melodja;* jako melodysta zajmuje on naczelne stanowisko wśród kompozytorów naszych obok Chopina; nietylko „Halka" przelewa się wprost od melodji, każdy utwór Moniuszki, to źródło, z którego sączy się strumień najcudniejszych melodji; inwencja Moniuszki może jedynie równać się z inwencją melodyjną Chopina: niema w niej nic banalnego, a jednak tyle prostoty, tyle uczucia, tyle głębokiego i szlachetnego wyrazu. Każda najdrobniejsza piosenka Moniuszki lśni przepychem bogactwa melodyjnego.

Ta sama cecha występuje w jego *Kantatach i Mszach*, ta sama w muzyce do *Sonetów krymskich* i w *Widmach*. A obok melodji, jaki czar *harmonji!* Oczywista, że na tem polu przysłonił Chopin znacznie Moniuszkę, gdyż do wyżyn chopinowskich pomysłów nie sięgnął jego talent; wszelako już w pierwszych pieśniach Moniuszki występują niezwykłe harmonje i we wszystkich następnych dziełach, a zwłaszcza w „Parji" staje Moniuszko na gruncie nowoczesnej dysonansowej harmonji; zważmy jednak, że główną formą jego muzyki jest *wokalizm*, a forma ta nie pozwala na tak swobodne użycie dysonansu, jak muzyka instrumentalna i że np. *Chopin* w swoich *17 pieśniach* nie wprowadza nigdzie tego bogactwa harmonicznego kolorytu, którym zabarwił swoje poematy fortepianowe.

Ze wszystkich partytur orkiestralnych Moniuszki przemawia niezrównany zmysł dla *barwy instrumentalnej*. Wszakże Moniuszko wzorował się w instrumentacji na wzorach oper włoskich i niemieckich, a więc na wzorach stereotypowych, dalekich od subtelności orkiestralnych Hektora Berlioza; a mimo to jak świetnie operuje barwami! Ile efektów wydobywa, a zarazem ile wyrazu! Dość wsłuchać się w partyturę „Halki", by poić się soczystością dźwięku i bogactwem barw, a zarazem podziwiać trafność charakterystyki. Instrumentację Berlioza poznał Moniuszko już po wystawieniu „Halki", to jest w czasie pobytu w Paryżu.

Dramatyczne zasady Wagnera budziły w nim podziw; w liście do jednego z przyjaciół. Sikorskiego, redaktora „Ruchu muzycznego" zachwyca się teorją Wagnera, sformułowaną w książce „Oper und Drama". Natomiast z twórczości Wagnera uznaje tylko „Lohengrina", którego liryzm przemawiał do jego pokrewnej natury.

Na syntetyczny sąd o Moniuszce dzisiaj jeszcze zawcześnie. Trzeba najpierw podstawowych prac krytycznych, które szczegółowej i rzeczowej *analizie* poddadzą kompozycje Moniuszki, wykażą związki historyczne, podkreślą jego własne zdobycze, a wtedy dopiero będzie można mówić o stanowisku i zasługach Moniuszki. Wszak zarzucono mu nawet, że nie wysnuł należytych konsekwencji ze zdobyczy muzyki Chopinowskiej, że nietylko nie był kontynuatorem Chopina, ale nawet nie był epigonem, i zamiast pchnąć naprzód muzykę polską, cofnął ją na stanowisko przedchopinowskie! Zarzuty śmieszne i bezprzedmiotowe. Każdy dźwięk jego muzyki—to najszczerszy poryw natchnienia; twórczość jego zachowała trwałą żywotność; dowodem tego olbrzymi wpływ, jaki Moniuszko wywarł na całe pokolenie kompozytorów polskich. Poza Polską Moniuszko nie działał: narodowa nuta jego muzyki może znaleźć oddźwięk tylko we własnym narodzie: „Halka" wystawiona zagranicą będzie dla cudzoziemców zajmującym obrazem etnograficznym, dla nas muzyka jej pozostanie głosem naszych serc.



PAWEŁ BEKKER.

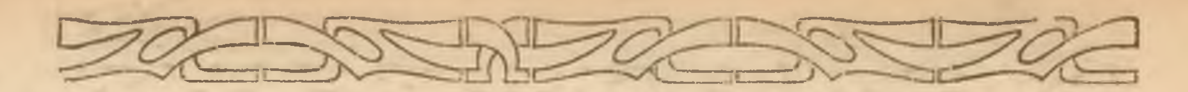
Idea poetycka w twórczości Beethovena.*)

Nie jako burzyciel i rewolucjonista wystąpił na arenie sztuki Beethoven. Nie zna on okresu burzy i wrzenia. Bo przeciwko czemu właściwie miałby walczyć? Nie miał do przezwyciężenia skostniałych tradycji, ni ciasnych przesądów: wszystkie zdobycze przekazane mu przez poprzedników okazały się dlań jaknajpożyteczniejszemi i zaoszczędziły mu czasu i siły na dokonywanie prób i eksperymentów. Haydn, daleko bardziej wynalazczy, śmiały i ochotny w poszukiwaniu nowych form sztuki, dbał o coraz dalszy postęp w tej dziedzinie. Lubował się w niespodziankach i figlach, a niemniej troszczył się o ciągłe urozmaicenie formy. Beethoven z natury samej jest bardziej zachowawczy; dociekania, jako takie, nie nęcą go, ustępuje im z drogi, a jeżeli zbacza z utartych ścieżek, to nie czyni tego dla kaprysu, lecz pod przemożnym wpływem idei poetyckiej. Jest ona bowiem dla niego zasadą naczelną, narzucającą formę. Wypowiedzenie się instrumentalne jest wyrazem duchowego poznania, narządem najsubtelniej rozwiniętej mowy uczuć, bezpośredniem odbiciem głębokiego przeżycia duchowego. Słowo zlewa się w jedną całość ze związanym z niem obrazem; podnosi je na wyższy stopień abstrakcji. Ton uchwycił znaczenie słowa, wessał je niejako w siebie i oddaje je w czystej formie dźwięku — bez pojęciowej ścisłości słowa, bez uwarunkowanego przez nie określonego wyobrażenia.

Dźwięk instrumentu staje się reflektorem zjawisk z dalekiego od wszelkiej rzeczywistości świata wyobraźni. Ale ponieważ świat ten jest tylko oderwanym odblaskiem rzeczywistego, realnego świata myśli i uczuć więc jego zjawiskami rządzą stałe prawa, odpowiadające rzeczywistości. Staje się tedy właściwem odsłonić — do pewnego stopnia — tajemniczą zagadkowość procesów muzycznych i przenieść ją na zasadzie analogji do świadomości. Te analogje mają uzmysłowić wewnętrzny proces rozwojowy utworu muzycznego za pomocą równoległego szeregu myślowego. Są one, ściśle mówiąc, odwrotną reprodukcją procesu twórczego, jego bowiem punktem wyjścia jest określona podnieta duchowa, która przeobraża się w konkretny pomysł artystyczny. Dla badacza, wymagającego czegoś więcej, niż samo zadowolenie zmysłowe, ciekawe jest zadanie dotrzec w formie do punktu wyjścia twórcy, by w ten sposób prześledzić od jądra bieg myśli — jej kierunek, drogę i cel. W jaki sposób jednak odnaleźć punkt wyjścia? Czy sam twórca uczynił go niepoznawalnym? Czy o nim nie przemilczał? Czy go nie ukrył? Nie chodzi tu o przypadkową przyczynę powstania dzieła sztuki. Wprawdzie może ona w pewnych razach wpłynąć w znacznej mierze na zrozumienie, jednak zazwyczaj wartość jej ma przeważnie znaczenie anegdotyczne. Istotą rzeczy jest wewnętrzna linja wytyczna kompozycji, charakter działających w niej sił twórczych. Tych żaden muzyk nie zdoła ukryć, nawet gdyby zniszczył wszystkie pamiętniki, szkice i listy. Albowiem treść dzieła muzycznego wyłania się z poznania wzruszenia twórczego. Podpatrzyć go, scharakteryzować i objaśnić jego przemiany — to jedyna droga, która pozwala wniknąć w świat twórczego ducha. Drugorzędną już jest kwestją, czy sam twórca szedł tą drogą świadomie, czy nie. To przetworzenie było, musiało się stać, jeżeli samo dzieło ma być dostępne dla naszych zmysłów. Im oryginalniejszy jest twórca, tem łatwiej daje się to zauważyć, i im lepiej badacz to odzwierciedlenie ujmie i przeniesie do dziedziny świadomości, tem głębiej wniknie w istotę rzeczy słyszanych.

Psychologiczne podłoże twórczości Beethovena nie podlega najmniejszej wątpliwości. Jako uczeń Neefego już we wczesnej młodości przejął się ideą wzajemnego oddziaływania życia duszy na muzykę. Poglądom swego nauczyciela z Bonn pozostanie wierny przez cały swój żywot twórczy. Neefe należy z urodzenia i wykształcenia do tych muzyków, którzy odznaczyli się nietyle wybitnem mistrzostwem w sztuce kontrapunktu, ile głębokiem przejęciem się i zamiłowaniem do zagadnień filozoficzno-estetycznych sztuki tonów. Na Beethovenie nauka Neefe'go wywrzeć musiała wpływ głęboki. Stara się ją ugruntować, zajmuje się zagadnieniami este-

*) Fragment z dzieła o Beethovenie



tycznemi, prowadzi gorące dysputy i zaciekle broni swych przekonań. Do rozpowszechnionych ogólników należy mniemanie, jakoby Beethoven działał jedynie praktycznie, zasadniczo unikając a nawet lekceważąc sobie badania teoretyczne nad istotą i treścią samej sztuki. Rzecz się ma wręcz przeciwnie. Beethoven jest w wiecznem poszukiwaniu estetycznego uzasadnienia efektów artystycznych. Szuka wyjaśnień, dąży do poznania wewnętrznych przyczyn rzeczy, do kształcenia instynktu twórczego na podstawie stałych praw. Wszędzie stawia znaki zapytania. W listach, dziennikach i rozmowach znajdujemy ślady natężonej artystyczno-krytycznej pracy duchowej. Że rezultaty rozmyślań Beethovenowskich doszły do nas w formie przypadkowych glos, rozbłyskujących znienacka uświadomień, to wina przeważnie nizkiego poziomu duchowego ludzi, z którymi przestawał. Gdy zjawiał się w jego otoczeniu ktoś wybitniejszy, samodzielnie myślący, to oddziaływał podniecająco na Beethovena i budził w nim natychmiast pragnienie wymiany zdań. Rozprawia z zaprzyjaźnionym poetą Kuffnerem o oratorjum, z Grillparzerem o operze. Odnoszące się do tych rozmów dzienniki konwersacyjne potwierdzają tę ożywioną duchową ruchliwość Beethowena, jego głębokie rozmyślania o najróżnorodniejszych zagadnieniach estetyki.

(D. c. n.)

D-r JÓZEF REISS

PAGANINI W WARSZAWIE W R. 1829.

Materjały źródłowe.

(Ciąg dalszy).

Artykuł ten był następujący:

Kilka rysów gry Paganiniego i Lipińskiego.

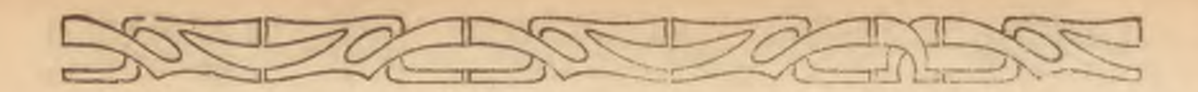
Może już nie zdarzy przypadek, aby ci dwaj wielcy artyści razem się w jednem spotkali miejscu. Dla mnie jest to zdarzenie jednem z najprzyjemniejszych w życiu i dziwi mnie, że dotychczas w tutejszych gazetach nie porównywano ich talentu i jego sprzeczności i że wszystkie ocenienia ograniczają się tylko w ogólnych wyrazach należnego im hołdu.

Śmiem tu rzucić kilka rysów. Zdawało mi się, że mogę do tego mieć pretensyą, jako namiętnie lubiący muzykę i tyle jako miłośnik grając na skrzypcach, że znam trudności tego instrumentu i niektóre z nich niezgorzej pokonywam. Słyszałem też prócz tego w podróżach moich wielu sławnych artystów, a na tym instrumencie Niemców: *Spohra, Majsedera, Mosera*, Francuzów: *Rodego, Baliota, Mazasa, Bouchego;* z Włochów tylko jednego *Rolla*. Paganiniego słyszałem 2 razy we Wiedniu, raz w Karlsbadzie i 4 razy teraz; Lipińskiego 3 razy w Kijowie, raz w Krakowie i teraz w Warszawie.

Paganini jest szczególnem w muzyce zjawiskiem. Samym tylko zmysłem muzykalnym, bez odpowiedniego wykształcenia teoretycznego, doszedł do pewnego rodzaju doskonałości, które przy podobnych środkach, żadenby może inny artysta nie osiągnął. Wszędzie najdziwniejsze o nim biegały wieści, którym jednakże urzędownie zaprzeczano. To pewna, iż czasem lata całe nie było o nim słychać i że nieraz myślano, iż musiał gdzie umrzeć zapomniany, nieznany. Tymczasem on żył w ustroniach swej ojczyzny, sam bez wszelkich związków ze światem. To częste odosobnienie się miało wpływ stanowczy na jego zawód artystyczny, na wady i na zalety gry jego.

Mówią, że za młodu nie słyszał nigdy wielkich wirtuozów na skrzypcach [1]) i że Lipiński był pierwszym, którego w późniejszym wieku w Piacenzy napotkał. Być to może, gdyż inaczej pewno byłby przy talencie swoim inną poszedł drogą lub

[1]) Wiem, że Paganini słyszał Spohra, Libona, Kreutzera, lecz nie wiem w których epokach swego życia.



przynajmniej korzystał z tego, co w innych jest lepsze. Ale sam sobie zostawiony, zaniedbał estetyczne wykształcenie swej sztuki i cały się tylko oddał jej mechanizmowi. Przez to stanął jako skrzypek na wysokim stopniu doskonałości, ale doskonałości tak dziwacznej, iż podobno żaden artysta w jego ślady nie pójdzie z bojaźni, by za szarlatana nie był poczytany.

W rzeczy samej zdaje się, że Paganini zapomniał o fizycznej wartości instrumentu, którego jest panem i że dąży nie do odkrycia właściwych skrzypcom piękności, lecz do szukania w nich tonów gitary, piszczałki, ptaszków i t. p. Podobna szczególność panuje i w jego kompozycyach i nie noszą cechy żadnego stylu i są tylko tworem ponurej, kapryśnej fantazji, która żadnych nie przestrzega prawideł smaku i często sama burzy najpiękniejsze miejsca. A jednakże w tych tylko własnych kompozycjach może zajaśnieć; w cudzych napotyka trudności, do których przezwyciężania nie przywykł przez szczególny rodzaj gry swojej. Gdzie tylko idzie o ton wielki i jego wytrzymanie, o smiałe ogniste przejście pełnym smyczkiem, o czyste czucie w śpiewie, o istotne zalety, które uczyniły skrzypce królem innych instrumentów — tam kładzie w zastępstwie lekkość lub gimnastyczne trudności; a na taki surrogat pewno nie przystanie w swojej kompozycyi ani Rhode ani Kreutzer, a z niemi i wszyscy kompozytorowie myślący. [1])

Wśród podobnych dziwactw ma jednakże gra jego jeden panujący charakter, a tym jest ponurość, smętność. Nigdy nie słyszałem, ażeby jego *Rondo* tchnęło czystą wesołością, ażeby *Adagio* błogo przemawiało do duszy; zawsze jakiś dziwny świst lub jęk wmieszać się musi. W grze jego taki duch panuje jak w poezyi Byrona. Tony jego nie są ni boskie ni anielskie, jak je czasem ślepi wielbiciele zowią; są raczej bolesne, grobowe, piekielne. W *adagio* śpiew jego nigdy nie jest zupełnie czysty; tonów nie bierze prosto, lecz najczęściej: lub przez zbliżenie się do nich po przestrzeni oddzielającej jeden od drugiego lub tremolando lub też flażoletem.

Gdzie rzecz nie o śpiew idzie, tam zwykle najulubieńszym jego strychem jest lekkie stoccato, najczęściej z góry na dół. Jego zaś *tour de force*, zwykle przy końcu sola lub warjacji, jest świegotanie przy podstawku lub szybkie pizzicato lewą ręką z góry na dół. Przy tych sztuczkach używa jak najobficiej gryfów podwójnych, tryllów i flażoletów. Ten niezwykły sposób grania musi na masie słuchaczy koniecznie czynić wrażenie; jakoż czyni je. i to nie przez miejsca, których trudności długiej wymagają pracy i wprawy. lecz przez figle, których każdy skrzypek za parę miesięcy wyuczyć się może, jak np. świstanie, pstrykanie i t. d. Zresztą gra jego jest często niedbała i nieraz słychać fałszywe tony [2]), lecz pokryte śpiesznie uderzającą oko trudnością. Wykształcenie prawej ręki zupełnie zaniedbał; prowadzenie smyczka ma nietylko zupełnie słabe, ale nawet prócz stoccatów niczem nieurozmaicone.

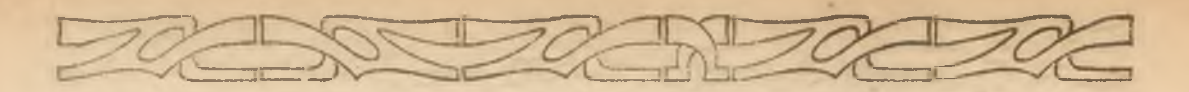
Przy swoich wadach, dziwactwach i igraszkach niegodnych sztuki, ma Paganini następujące zalety: mechanizm lewej ręki posunął do najwyższego stopnia; wiele w nim nawet wynalazł i niczem mu są największe trudności, wszelkie rodzaje trylów, pizzicata, gryfy podwójne i potrójne, szybkość w passażach wśród pewności usadowienia palców, są zadziwiające. Gdyby mu można prawą rękę jakiego Baliota przyprawić i wpoić nieco kunsztownego smaku, stałby na czele wszystkich żyjących skrzypków. Lecz w obecnym stanie swojej doskonałości, musi on ucierpieć na uzurpowanej swojej reputacji i pewno Niemcy pierwsi może się pomszczą za ułudzenie w jakie ich wprawił; jakoż tam coraz głośniej i publicznie odzywają się zdania znawców, zdejmują z niego chwilowy urok i nie chcą w nim uznać prawdziwego wirtuoza i artysty.

Z innego znowu punktu rzeczy biorąc i uważając Paganiniego nie jako artystę, lecz jako skrzypka koncertowego, to stoi może na czele wszystkich żyjących, nie wyłączając Bouchego, i najwłaściwiej został uczczony w Berlinie kiedy otrzymał tytuł Pierwszego Mistrza Koncertów. Kiedy albowiem idzie o działanie na tłum nie

---

1) Prawda, że się nie trzyma stylów kompozytorów i to do tego stopnia, że ostatnią razą nie przebaczył nawet rodakowi Viottemu i oddał jego Allegro zupełnie w swoim sposobie.

2) Jestto osobliwością słyszeć Paganiniego grającego nie z umysłu fałszywie; lecz tony podobne słyszało wielu w 4 i 6 koncercie. Wyjątek taki zdarza się i najpierwszym artystom.



grających i rzępolących, nikt nie umie takiego uczynić wrażenia jak Paganini. Jego powierzchowność, postawa, ruchy w czasie gry, skutkują cudnie na słuchacza, obok dziwactw stylu, urywków nie zwykłych tonów, i trudności uderzających oko nieznawcy. Korzysta on nietylko z piękności instrumentu ale i z jego słabości. Tak np. owe sonaty na strunie *G*. Każdy dobry skrzypek potrafi zagrać z równym skutkiem, a odzywające się w nich jęczenie, które tyle tu uderzyło, jest użyciem nieczystych tonów tej strony, tak łatwem, że nawet początkowy skrzypek wydobędzie je przez posuwanie palca po bajorku w drugiej oktawie. Ale ponieważ inni wirtuozi nie grają na jednej stronie, kiedy mogą czyściej na czterech, ponieważ Paganini zastępuje wyższe tony flażoletem, więc to zadziwia, uderza i jest rzeczą dla tych nadzwyczajną, co sami grać nie umieją. Przedziwnie też służą mu do wrażenia te flażolety. Używa ich obficie, nad miarę, tam nawet, gdzie ton naturalny wyższej skali równa im się w dźwięku. Ale ponieważ ton naturalny wydaje dźwięk czysty, a dźwięk flażoletu ma nieraz coś świszczącego, diabelskiego, i jeżeli nie z piekła jest rodem, to przynajmniej z jaskini Freyszyca, więc go Paganini woli użyć i bardzo słusznie czyni, kiedy to sprawia efekt.

Słusznie także czyni, iż kompozycyi swoich nie ogłasza. Spełzłyby czary; a może nawet skrzypkowie pobudzeni grą tak intratną poszliby w jego ślady, i już jęczeć, świstać, pstrykać, dzwonić — ale nie; mylę się: w pięknych kunsztach może dobry smak tylko na chwilę być przyćmiony.

W uderzającym kontraście z Paganinim stoi *Lipiński*. Ten wielki artysta nowszej szkoły, trzyma się namiętnie prawideł sztuki, idzie stale ścieżką dobrego smaku, gardzi błyskotkami i jeżeli ich użyje, to zawsze właściwie, zgodnie z dążeniem do estetycznej piękności. Jeżeli Paganiniego można przez jego fantastyczność nazwać *romantykiem*, to tem sprawiedliwiej Lipiński jest *klasykiem* w pełnem, szlachetnem znaczeniu tego wyrazu.

Dawniej zdawało mi się, żem w nim postrzegał jakąś surowość, jakąś widoczną, namiętną chociaż zwycięską walkę z trudnościami, które wydobywał. Wszystko to zniknęło; pozostał ogień, zapał, czucie i gra jego stała się wielką i szczytną.

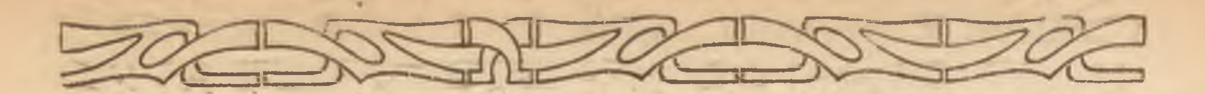
Po dwuletniej przerwie teraz go znowu słyszałem; i nie wiem, czyli od tamtego czasu tak nadzwyczajny uczynił postęp, czyli obecność Paganiniego wpływ na niego wywarła, grał, jak go pierwej nigdy nie słyszano.

Wszyscy to obecni uznali. Zdaje się, że go natchnęło uczucie własnej godności, ten bodziec wszystkich wyższych artystów. Jego ton wielki brzmiał w całej pełni swego dźwięku, najśmielsze przejścia oddawał z ogniem całą siłą smyczka, a śpiew jego był prawdziwie anielski, zachwycający. W tem trojgu podobno on nie będzie miał równego. I daremne były nazajutrz usiłowania Paganiniego do zrównania się w tonach z tym mistrzem: chwilowa chęć nie pomoże; przy ogniu, sile fizycznej i pewności obu rąk, trzeba długiej bardzo wprawy, którą Paganini na inną część gry swojej obracał.

Lecz niech nie kto sądzi, że mu we wszystkiem przyznaję nad Paganinim pierwszeństwo. Przejdę szczegóły. Jest od niego daleko wyższym w prowadzeniu smyczka, w sile, pełności i dźwięku flażoletów [1], równy, w zadziwiającej szybkości, równy w czystości tonu lubo jej starannej przestrzega; mniej mu może wyrównywa w lekkich stoccatach, w nieznaczących przejściach z naturalnego tonu w flażoletowy oraz w pizzicatach lewą ręką pokrytych *col arco*; i to dlatego tylko sądzę, że tych ostatnich gry sposobów nie słyszałem przez niego używanych.

Co do *kompozycji*, ośmielam mu się zarzucić wadę w jego własnym rodzaju; chociaż i w niej dziwną z Paganinim przedstawia sprzeczność. Jak tamten grzeszy zupełnem zaniechaniem jakiegokolwiek względu na estetyczność sztuki, tak znowu

[1]) Wieść tu biega, że Lipiński ma złe skrzypce, gdyby tak było, toby jego talent jeszcze większego był godzien podziwienia. Tymczasem ma on podobno skrzypce tegoż mistrza co i Paganini tj. Guarnerego. Godne uwagi i nawiązanie instrumentu tych dwóch artystów. Paganini ma bardzo cienkie struny, zarzucone już teraz przez pierwszych skrzypków; z takich strun trudno jest wielki ton wydobyć; lecz łatwiejsze są do pizzicatów i flażoletów. Lipiński używa strun grubych; te przez natężenie swoje większy smyczkowi stawiają opór, więc i arpedżia Lipińskiego muszą być wydatniejsze; w pizzicatach nie tak łatwo podają się palcom jak cienkie; i flażoletom nie sprzyjają, lecz kto je już raz zwalczy, tym pełniejszy musi mieć flażolet. Jęczenie, o którym autor kilka razy wspomina, powinnoby na tych strunach jeszcze więcej przerażać niż na tamtych



Lipiński posuwa poważny styl swój czasem aż do surowości; jak tamten wszystko bierze w pomoc dla okazania dziwności i nadzwyczajności gry swojej, tak ten znowu zapomina nieraz, że sobie pierwsze powinien zostawić miejsce. Ostatni np. jego *koncert*, który poraz pierwszy słyszałem, pokrywa przy nużącej długości swojej, grę koncertanta zbyt silnem instrumentowaniem, i *Rondo* jego jest raczej symfonią niż sztuką koncertową. W cudzych kompozycyach Lipiński więcej jaśnieje niż w swoich, wyjąwszy warjacie i drobniejsze utwory; i sami cudzoziemcy mu przyznają, iż prawdziwą jest dla kompozytorów rozkoszą słyszeć własne swoje płody oddane przez niego z sumienną precyzją, czystością i szczytną doskonałością.

Ale pocóż się mam dłużej nad zaletami ziomka rozszerzać, wolę go błagać, by talentu swego nie chował w ukryciu: winien to swojej ojczyźnie. Niech spieszy, niech zwiedzi Anglię, Francyę: spotkają go tam pewno sprawiedliwe hołdy zwolenników sztuki. Niech sobie ufa. Odkąd przed kilkunastu laty sypano nań sonety, a Włosi mu przyklaskiwali, uczynił talent jego olbrzymie postępy. Był to wtenczas wielki, kształcący się artysta; teraz jest wykończony, wzorowy.

L. S.

(D. c. n.)

Taniec a muzyka.

Ruch, tak szczęśliwie i śmiało zapoczątkowany przez Izadorę Duncan, szerokiem morzem drgań rozlał się po świecie i zatopił niziny filisterskiej pogardy dla tańca, utożsamianego z baletem podkasanych spódniczek przy elektrycznych kinkietach. Izadora Duncan była pierwszą, która pokazała światu, czem jest taniec w swej przyrodzonej wzniosłej postaci; taniec prawdziwy, wolny, nie ujęty w twarde, etatowe reguły baletu — w szablony divertissement corps de — baletów, pikanterji łydek i trykotów. Ujrzano taniec artystyczny, przywrócony do życia, bachicznego szału: była to roślina, którą przez kilkanaście wieków ludzkość trzymała w piwnicy, w mroku krzywdzącego zaniedbania, na powierzchnię zaś wydobyto liczman bezduszny, fałszujący i poniżający boską treść wyrazu, taniec. W czem jednak zawierała się rewolucyjność tego ruchu, odkopującego zagrzebaną sztukę? Czy w samej sztuce? Czy w jej przejawach, zaprzeczających tradycji, czy też naskutek jakiegoś buntowniczego gestu, niwelującego coś, co istniało dotychczas?

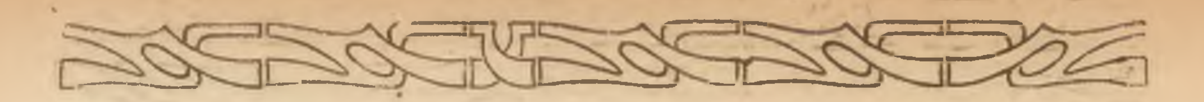
Sfera tańca, ten obręb, w którym rozsnuwa on swoją wichrowatą arabeskę poruszeń, rozpościera płynną rzeźbę ludzkiego ciała, sama przez się nie stanowiła jeszcze herezji owej czerwonej płachty, drażniącej melomanów i wsteczników — niby chusta toreadora.

Wielka anatema, którą areopag skostniałych adeptów sztuki rzucił na taniec, nie spadła wcale na taniec sam w sobie. Nie wyklinano nagiego ciała, ani nóg bosych, ani swobody ruchów. Jeżeli nawet tak czyniono, to stary już pewnik o helleńskim zdrowiu ciała i duszy o kształcącym cieleśnie wpływie tańca, cudowny gimnastyczno-rytmiczno artystyczny przykład szkoły Dalcroze'a—jednym ciosem rozbrajał spóźnionych moralistów i ośmieszał ich tylko przed sądem najelementarniejszej logiki.

Strzegący wejścia do świątyni wielkiej muzyki, czciciele, żywiący w duszy głęboką wiarę w tytanów klasycznej i romantycznej muzyki, przysięgli melomani, manjacy Gewandhausów za pierwszym już razem, gdy niezrównana Izadora Duncan „tańczyła“ trzecią najtragiczniejszą, najpobożniej najświętszą symfonję Beethovena — wydali ze siebie okrzyk zgrozy, podobni do kapłanów, których los uczynił mimowolnemi świadkami haniebnego świętokradztwa, najstraszniejszego, jakie było dotąd, w ich oczach bluźnierstwa! Tańczyła Beethovena!

Przeszkodziła im słuchać boskiego mistrza. Arabeską drgających nóg, płynącego ciała i wijących się rąk zasłaniała. Tak, zasłaniała. Według nich zagłuszała orkiestrę, baletnica zatargnęła na estradę. Przemyciła swą sztukę pod płaszczem innej sztuki, zaprzeczała intencjom Beethovena, gwałciła jego wolę, szkalowała i bezcześciła dzieło.

Na jakiej zasadzie tak czyniła? Czyż muzyka nie wystarcza sama sobie, czy potrzebuje komentarzy baletniczych? Czyż nie jest światem samodzielnym, atrybu-



tem samotnym, pełnym, skończonym, nie potrzebującym żadnych dekoracji, ilustracji, akcesorjów? Przecież mówi sama za siebie aż nadto wiele, wypowiada wszystko.

Z tego właśnie oburzenia czcicieli muzyki poważnej wyłoniła się najgroźniejsza przeszkoda doniosłych argumentów dla odrodzonej, tytaniczaej sztuki tańca i stąd racji jego istnienia największe bodaj zagrażało niebezpieczeństwo.

I w pierwszej chwili nic wiedzieć nie chciano o wspaniałym moście natchnienia, który taniec przerzucił do muzyki.

Jakie wspaniałe są dzieje tańca, wielkie i podniosłe, podobne dohistorji prahistorycznego uczłowieczenia się ludzkości. U Egipcjan, u Asyryjczyków, u hindusów, Greków starożytnych, Germanów i słowian—prasztuka tańca stanowiła religję

Wszędzie, gdziekolwiek dotarł skalpel historji, wykazywano, że taniec był pierwszym gestem człowieka zwracającego się do bóstwa, do sił nadprzyrodzonych. A tańce współczesnych zulusów, indjan, pląsy północnych mieszkańców stref podzwrotnikowych? To niema rozmowa z Bogiem, najprostsza, ale jednocześnie najzłożeńsza—niepojęta w swej istocie, jak instynkt i jak on wszechmądra i tajemnicza. Mózg, znajdujący się w stanie mgławicowym i mózg wykształcony, ucywilizowany wobec wielkiej niewiadomej siły, rozpostartej nad losem człowieka—nie znajdowały godniejszej i wyraźniejszej mowy, jak język ruchów, kołysań i wibracji.

W szale religijnym tańczył ten, który nie doszedł jeszcze do sztuki wysławiania się i ten późny już homo sapiens starożytności, grek ateńczyk, dla którego słowo to było jeszcze zbyt mało, dla którego myśl rozsadzała wyraz, jak garnek gliniany.

I dawał się unosić, rzec można, naturalnej, pierwotnej, nigdy niedocieczonej rytmice cielesnej.

I oto taniec staje się ostatnim wcielonym rezultatem, najprostszym i najgłębszym nawałnicy uczuć, czemś wiosennem i wieczyście twórczem, jak miłość kwintesencją szału, powrotu człowieka do samego siebie, do żywego z krwi i ciała tworzywa.

Bóg objawił się człowiekowi prahistorycznemu przez siły przyrody: mówił ustami burzy, cudem błyskawic, powrotem pór roku, wylewami rzek, życiem lasu, narodzinami i śmiercią. Lecz potem Bóg ukazywał się człowiekowi w tem, co stworzył, co sam człowiek wyciosał z kamienia, wyszeptał księżycowi, narysował na piasku, wygrał na ściętej trzcinie wiosennej. Bóg się ukazywał przez sztuki i sztuka częstokroć jest już dla człowieka współczesnego religją. Człowiek, który chciałby uczcić Boga ujrzanego w pięknym posągu, czyż nie miałby tańczyć? Czyż wiele modlitw wymagających klęczenia, pozy jakiejś, pochylania się, kiwania (jak u żydów) nie jest tańcem zamaskowanych, bijącem źródłem pierwotnej mowy?

Czy muzyka nie budzi w nas dziwnych pożądań rytmiki, ruchów, przytupywań i kołysań głową? Marsz wojskowy, słyszany na ulicach, nastraja chód przechodniów na rytm swój, walc, uchwycony w kawiarni, czy w operetce, skłania nas do odpowiednich poruszeń ciałem. A symfonja grzmiąca w sali koncertowej? Symfonję tę oddać ruchami ciała to już coś najtrudniejszego, najszczytniejszego. Tłum nie potrafi już reagować na symfonję, tak jak na marsz wojskowy, lub walc z operetki.

Na to potrzeba być kapłanem tańca o ciele czułem i wrażliwem, wyhodowanem subtelnie, aby móc stać się żywym instrumentem, z ciała swego uczynić pieśń plastyczną.

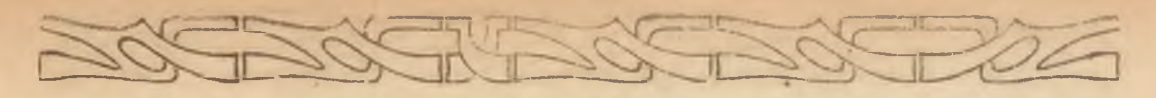
Tak tańczyła Izadora Duncan, tak tańczyli wielcy artyści tańca.

Bo trzeba być prawdziwą artystką tej sztuki, aby zapalać się od dźwięków, aby być ludzką falą, kołyszącą się pod wichrami muzyki. Ta przeogromna, mistyczna wiara doskonałego tancerza stanowi właśnie najnaturalniejszą odpowiedź słuchacza na muzykę

Jest jego modlitwą — gdy ciało się wije, czyni z siebie szerokie plastyczne łożysko, dla rwącej rzeki piosenkowej, jest śpiewem entuzjazmu, a któryż entuzjazm przytłumia sztukę, któryż nie był dla niej pochodnią wspaniałą, rzucającą migotliwe, drogocenne światło natchnienia?

Na tle orkiestry—przechylająca się tancznica—oto wielokrotnie potężne echo dzieła, podkreślające tylko jego świętość, powagę i boskość.

M. N.



D-r JÓZEF REISS.

SZKICE MUZYCZNE[1]

III. REFORMA KRYTYKI MUZYCZNEJ.

Obecny stan krytyki muzycznej nie może stanowczo trwać dalej, jeśli nie ma doprowadzić do groteskowej karykatury życia muzycznego, do zamętu i zwyrodnienia pojęć. Zmiana jest konieczna. Stosunki, panujące w dziedzinie krytyki muzycznej, opierają się bowiem na zupełnie fałszywych przesłankach. Zasadnicze wady wynikają zresztą z naszych anormalnych warunków muzycznych; wszak u nas nie można mówić o *ruchu muzycznym*, o pewnych kierunkach, czy prądach, u nas niema wprost twórczości, a jest tylko wegetacja, karmienie się odpadkami, które nam rzucą obcy; ruch koncertowy ma bardzo słabe tętno; słucha się muzyki nie dla niej samej, ale dla wykonawcy, by go podziwiać, unosić się sad jego techniką

Stądto wypływają główne wady naszej krytyki muzycznej: recenzja zajmować się musi niemal wyłącznie sprawozdaniem z koncertów, poświęcać swą uwagę tylko wykonawcy, bo trudno pisać o kompozycjach, które co najmniej od wieku rozbrzmiewają na estradzie koncertowej; a te właśnie kompozycje stanowią w większości wypadków repertuar każdego wykonawcy, który nie chce uwzględniać twórczości ostatniej doby (bo mu przecież z tem wygodniej). Nie dziw więc, że w recenzjach szuka się tylko pochwał lub zarzutów, skierowanych pod adresem wykonawców a każdy z wykonawców patrzy na recenzję jako na zwierciadło samouwielbienia i uważa ją przedewszystkiem za środek reklamy dla swojej sztuki. W wielu wypadkach dochodzi nawet do tego, że jeżeli oficjalna krytyka przemilczy niejedną „produkcję“, jako nie nadającą się do rzeczowej oceny, wówczas wykonawcy biorą się na różne sposoby, byle tylko „sztuka“ ich odbiła się echem recenzji, chociażby w formie *autoreklamy* (ileż to razy czytaliśmy, że „maestro“ (!) odbierał wieńce i oklaski za swój trud i talent, a to „maestro“ sam o sobie tak pisał!), albo też, co gorsza, posługują się jakimś wynajętym „recenzentem“, który nadsyła do redakcji niesmaczne, reklamowe piśmidła a redakcja, niestety, je umieszcza.

Krytyka spadła więc u nas z powodu niskiego stanu kultury muzycznej do upokarzającej roli reklamowego środka, działającego niezmiernie szkodliwie w atmosferze, która jest również nieuniknionem następstwem takich stosunków; atmosfera ta bowiem jest duszna, przesycona obłudą, jadem ambicji, zawiści i żółci.

Niestety niema widoków, by nasze stosunki w muzyce zmieniły się rychło na lepsze; a więc i recenzja nie prędko będzie mogła uledz zasadniczej, korzystnej zmianie. Jeśli zatem krytyka muzyczna będzie musiała niezawodnie jeszcze dość długo stać tylko na usługach koncertów i wirtuozów, a z *twórczością* samą pozostać w niezmiernie luźnym związku, to reforma jej będzie musiała oprzeć się na następujących zasadach:

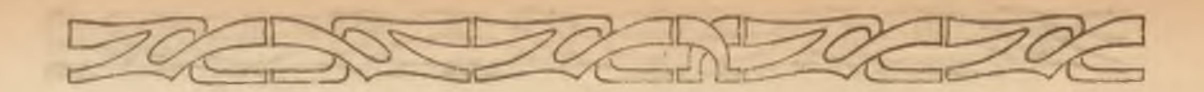
Pierwszym postulatem jest oddanie krytyki muzycznej siłom *fachowym;* tu chyba niema dyskusji. Nie idzie o to, by krytyk grał dobrze na jakims instrumencie lub śpiewał, bo to nie stanowi o jego kwalifikacjach krytycznych, lecz w pierwszym rzędzie wymagać się musi dokładnej znajomości *teorji literatury* muzycznej. A właśnie na tem polu są kompromitujące braki w wykształceniu recenzentów. Weźmy pierwszy lepszy przykład, choćby z ostatnich tygodni. Pianista Egon Petri urządzał wieczory fortepianowe, zestawiając program według form. Jeden z wieczorów obejmował same *warjacje*, a więc m. in. umieścił wykonawca i sławną „Ciaconnę“ Bacha. Na to w jednej z recenzji pyta sprawozdawca zdumiony:

„skąd tu *Ciaconna?*“.

Oto stąd p. recenzencie, że „Ciaconna“ jest typową formą warjacji, tak jak „passacaglia“ oparta jest na podobnych zasadach warjacyjnych. Ale p. recenzent nie posiada elementarnych wiadomości z zakresu form muzycznych i to jest po największaj części ogólne u nas zjawisko. Braki zastępuje się natomiast ogólnikami, frazesem. występuje się nawet z miną znawcy, stawia się zarzuty, pisze się „krytyczne“ uwagi o stylu. Jakie to wszystko niemiłe i niesmaczne! Jeśli zatem re-

---

[1]) Patrz „Przegląd Muzyczny“ z dn. 1 kwietnia 1919, zeszyt 7.



forma obecnych stosunków ma sprowadzić zmianę na lepsze, to konieczną rzeczą jest, by sąd, oparty na rzeczowej znajomości przedmiotu, zajął miejsce dotychczasowego nieuctwa, dyletantyzmu i czczych frazesów.

W związku z tem pozostaje wtóry postulat reformy t. j. *forma* recenzji. Należy się domagać, by krytyk formułował swój sąd w sposób najprostszy i przystępny dla zrozumienia ogółu. Fachowość jest konieczna, ale podana tak, by także i laik mógł z niej czerpać naukę. Natomiast obecnie zakradł się do recenzji jakiś nieznośny *żargon*, posługujący się terminami rzekomo fachowemi bez należytego ich zrozumienia. Po przeczytaniu takiej recenzji ma się wrażenie, że to jakieś obłąkańcze elekubracje „inteligentnego“ paranoika! Mógłby ktoś zauważyć, że przecież redakcja dziennika czuwać winna nad formą recenzji. Wszelako redakcji tu winić nie można, gdyż w muzyce, jako w dziedzinie sobie obcej, oddaje ona pełną kompetencję ludziom—według jej przekonania—ukwalifikowanym, a więc sądzi słusznie, że należy im zostawić zupełną swobodę, gdyż, zmieniając formę ich recenzji, możnaby nieraz zmienić znaczenie rzeczy.

Dalszem zjawiskiem charakterystycznem w obecnej krytyce jest sadzenie się recenzenta *na dowcip* — za wszelką cenę. A jakie formy on nieraz przybiera! Ni dowcipu, ni sensu nawet! Mówił mi raz jeden z naszych recenzentów:

„Proszę pana, trzeba raz zerwać z tą ciężką, niemiecką metodą krytyki, a trzeba pisać lekko, dowcipnie na wzór francuski!“.

I pisał ów recenzent lekko—z gracją słonia i bez cienia najsłabszego dowcipu.

Jeśli recenzje nasze będą musiały jeszcze długo z powodu warunków muzycznych zajmować się tylko osobą wykonawcy, to trzeba to będzie czynić nieco inaczej, niż dotąd. A więc omawiać trzeba tylko zjawiska, wnoszące coś zasadniczo nowego do sali koncertowej, a raczej coś cennego dla naszej kultury muzycznej, czy to program, czy jakąś inicjatywę, czy odrębność interpretacji i t. p., a natomiast wytykać wszystko to, co niewłaściwe i szkodliwe ze stanowiska artystycznych wymagań.

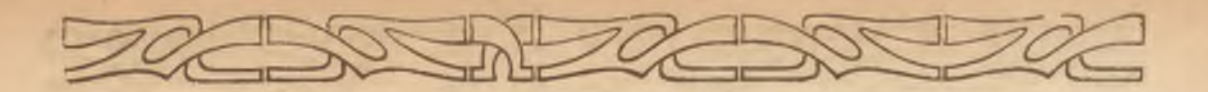
Dotychczas poświęca się każdemu wykonawcy osobną i obszerną recenzję. Ze zdumieniem będzie czytał przyszły historyk kultury te długie szpalty, wypełnione w rzeczywistości beztreściwemi rozprawami o nic nieznaczących i najbłahszych rzeczach. I tu musi nastąpić zmiana. Sprawozdania z koncertów muszą być *sumaryczne*, ograniczać się zaledwo do wzmianek o wykonawcach, podkreślać ich zasługę, wskazywać błędy, ale za główny przedmiot brać w pierwszej linji program i użyć go do snucia rzeczowych uwag o charakterze *informacyjnym*. Tylko w ten sposób położy się kres tej niezdrowej ambicji wirtuozów i nieuzasadnionym pretensjom owych zarozumiałych jednostek, przeceniających swoje znaczenie i rolę w życiu muzycznem.

Korespondencje.

Łódź, w kwietniu.

Bilans ruchu muzycznego za ostatni miesiąc, zaznaczył się kalejdoskopową zmiennością koncertów pod względem rodzaju i, jako dobiegający końca sezonu, był obfity w benefisy.

IV-ta symfonja Czajkowskiego wypełniła benefis dyr. Bronisława Szulca, uświetniony występem p. Stanisława Gruszczyńskiego, którego piękny materjał głosowy działał ożywczo na zapalny żywioł słuchaczów. Prawdziwą niespodziankę sprawiła nam na tymże koncercie po raz pierwszy ukazująca się na estradzie u nas p. Irena Dubiska. Młoda skrzypaczka ujawniła traktowanie instrumentu pełne wdzięku, rozmach prawie męski, okrągły i miękki a idealnie czysty ton oraz subtelną stylizację. Drugim z rzędu był benefis Związku Zawodowych Muzyków, który zasilił wątłą kasę tych niezmordowanych pracowników. Na program złożyła się symfonja E-moll Rachmaninowa, źródło wulkanicznych wybuchów, podczas których twórca wznosi się ponad zakreślone przez samego siebie granice, wyrażając całą swą potęgę z jakimś ukrytym smutkiem przeżyć, nie mogąc nawet orzeźwić się w uspokajającej jasności rozlewnego *Adagia*. Koncertem kierował dyr. Emil Młynarski, który tym razem rozporządzał orkiestrą powiększoną do stu osób. Na tak luksusową obsadę poszczególnych grup instrumentów pozwolić sobie może tylko Związek Muzyków —



nic więc dziwnego, że wykonanie symfonji imponowało pełnią brzmienia. Program koncertu zawierał jedną nowość — kompozycję dyrygenta „Ej, chłopie!", utwór tętniący życiem i szlachetnem uczuciem, do uwypuklenia którego przyczynił się w lwiej części p. Ignacy Dygas. Interpretował swoją partję po mistrzowsku i nietylko olśnił słuchaczów, ale nadto wzruszył siłą ekspresji. Dwudziestoletnią działalność zawodową święciła skrzypaczka p. Szyndler Zysowa. Trzeba było aż jubileuszowego koncertu, aby dostatecznie ocenić wartość gry i talent od 20 lat pracującej na niwie pedagogicznej wirtuozki, której gra wznosi się nad poziom wielu występujących na tejże estradzie, a szumnie reklamowanych „pseudo-gwiazd". Jubilatka wykonała wespół z dyr. Ryderem i p. Julianem Birnbaumem „Trio" Areńskiego, solo zaś koncert Brahmsa; wieczór uświetnił ponadto p. Al Tancman (laureat konkursu kompozytorskiego).

Doroczny benefis urządziła Łódzka Orkiestra Symfoniczna i wykonała pod dyr. Br. Szulca „Noc na łysej górze" Mussorgskiego oraz „Don Juana" R. Straussa, stwierdzając nieobojętne korzyści i znaczny postęp w tak zw. technicznie *„zgraniu się"*. W koncercie współdziałały panie: Dubiska i Ada Sari. O pierwszej wspomniałem już powyżej, druga zaś odśpiewaniem ograniczonego programu „koloraturowego" oszołomiła całe audytorjum swemi przyborami śpiewaczemi. Chwilami zdawało się, że estrada przemieniła się w wielki salon, do którego ktoś wniósł dwie klatki: w jednej szczebiotał kanarek, w drugiej sypał trylami słowik. Oczywiście, że w tych warunkach nie może być mowy o wyrazie i nastroju.

Jednostronnie dał się poznać łódzkiej publiczności skrzypek-wirtuoz p. Perutz-Winnicki, racząc nas programem, składającym się prawie w całości z utworów z 18-go wieku. Program taki nuży jednostajnością, chociażby tłumaczem jego był wykonawca nieprzeciętny, do jakich zaliczyć wypada p. Perutz-Winnickiego. Oratorjum Haydna „Stworzenie świata" wystawił dyr. Teodor Ryder przy współudziale solistów warszawskich: p. Lewickiej-Polińskiej i p.p. Dobosza i Wierzbickiego. Sprężysta pałeczka dyrygenta, doskonałe orjentowanie się w partyturze, wsparte dużą kulturą muzyczną, a nadewszystko jego niezmordowana praca zdziałały, że zespół chóralny, z całego miasta pozbierany, utrzymał się zgodnie, i całość była udatna. Dwa wieczory klasycznym tańcem, przy wyprzedanej wielkiej sali koncertowej, wypełniła Ritta Sacchetto. Duże zrozumienie i wyzyskanie linji, subtelne wydobycie sylwety przez znalezienie właściwego *profilu* i wyrafinowany smak w komponowaniu kostjumów — to główne walory mistrzyni tańca. Łódzka Orkiestra Symfoniczna zakończyła sezon obchodem 100-nej rocznicy moniuszkowskiej, poświęcając ostatni wieczór twórczości nieśmiertelnego lirnika naszego. Niestety, ani produkcje chóru tow. imienia Moniuszki pod dyr. Henryka Miłka, ani sam program Ł. O. S. pod dyr. Br. Szulca, nie odpowiadał ważności chwili. Gdyby nie popiersie twórcy „Halki", udekorowane zielenią i słowo wstępne p. Busiakiewicza, trudno byłoby się domyśleć, że chodzi tu o złożenie hołdu narodowemu piewcy. Dopiero p. Stanisław Gruszczyński arją „Szumią jodły" rozwiał groźne chmury, gromadzące się na horyzoncie całego wieczoru. Z cyklu Beethovenowskiego słyszeliśmy 8-mą symfonję i 9-tą, jako epilog genialnego twórcy, z udziałem chóru T-wa „Hazomir" i solistów miejscowych z p. Stellą Birnbaumówną na czele; obydwa koncerty popołudniowe odbyły się pod dyrekcją Br. Szulca. Na pierwszym z nich młodziutka pianistka p. R. Kaczorówna odegrała I-y koncert C-dur, wykazując nieprzeciętne uzdolnienie. Z koncertów popołudniowych należy wymienić jeszcze trzy, z których, pierwszy poświęcony muzyce operowej, reprezentowali soliści: p. Ida Ryderowa i Dr. L. Prybulski (amator), rozporządzający ładnym głosem barytonowym (dyrekcja Teodora Rydera), drugi koncert poświęcony twórczości Griega, na którym konferencję literacką wygłosił p. Leo Belmont, oraz trzeci z programem, składającym się wyłącznie z utworów kompozytorów rosyjskich, a których tłumaczem był utalentowany pianista p. Wiktor Łabuński (dyrekcja Br. Szulca).

Nowopowstałe Towarzystwo Miłośników Muzyki rozwija się bardzo pomyślnie, zaznaczając swoja żywotność trzecim z kolei koncertem, przy wypełnionej pięknej sali kameralnej, którego program zdobią między innemi „Pieśni cygańskie" Brahmsa na chór męski, kierowany przez dyr. T. Rydera (artystycznego kierownika T-stwa) oraz kwintet fortepianowy Schumanna.

F. Halpern.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54 — Telefon 266-07